

УДК 769.2:655.3.066.11(470.23-25) + 75.049

Е. В. Южакова**МЕЖДУ МИРИСКУСНИКАМИ И КОНСТРУКТИВИСТАМИ:
ТВОРЧЕСТВО В. В. ВЛАДИМИРОВА И ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ДЕТСКАЯ КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В 1920-е гг.**

Цель данной статьи — описать контекст художественной ситуации в области детской книги Ленинграда 1920-х гг. и проанализировать место художника В. В. Владимиров в нем. В. В. Владимиров — москвич, усвоивший традиции русского и европейского стиля модерн, переехал в Петроград в 1921 г. и примкнул к работе местных издательств. Эволюция творческого метода московского мастера в Ленинграде является поводом обратиться к анализу художественных подходов как московской и ленинградской школ, так и отдельных направлений внутри них — конструктивистского и мирискуснического, а также к историографии вопроса.

К л ю ч е в ы е с л о в а: книжная иллюстрация 1920-х гг.; детская книжная иллюстрация; Василий Владимиров; Самуил Маршак; Владимир Лебедев.

1920-е гг. — время бурного расцвета в нашей стране детской книжной графики. С одной стороны, он был обусловлен причинами прагматического порядка: для многих художников работа в области книжной иллюстрации стала способом выживания в постреволюционном государстве. С другой — простота применяемых техник и материалов позволяла динамично развиваться как новым — авангардным — художественным течениям, так и направлению, традиция которого была заложена художниками «Мира искусства» в прошедшие двадцать лет. В этом «плавильном котле», объединившем художников разных направлений, сформировались принципы оформления детской книги, кажущиеся базовыми с позиции сегодняшнего дня. Тематика детских книг зачастую испытывала влияние задач, которые ставило перед ней новое государство. На этом фоне складывалось творчество наименее радикальных художников, которые оказались в ситуации невозможности уйти от злободневных тем, даже в области детской иллюстрации.

Василий Васильевич Владимиров (1880–1931) всю свою жизнь находился в эпицентре художественных событий: вместе со школьным другом Борисом Бугаевым — Андреем Белым — он стоял у истоков московского символистского объединения «Аргонавты», изучал труды немецкого художника и теоретика Адольфа фон Гильдебранда о проблеме формы в искусстве еще до перевода его на русский язык Владимиром Фаворским, а в начале 1920-х гг. переехал в Петроград, где стал работать в области детской книжной иллюстрации. В. В. Владимиров сотрудничал с издательствами «Радуга» и «Госиздат», а также детским журналом «Воробей» / «Новый Робинзон», иллюстрировал произведения Бориса Житкова, Дмитрия Четверикова, Елизаветы Васильевой и других авторов. Именно в этот период в области детской книжной иллюстрации и сформировалось несколько стилистических направлений, ставших предметом внимания художественной критики начиная с 1920-х гг.

Первой публикацией, призванной отразить развитие детской книжной иллюстрации в России, стала книга Павла Дульского и Якова Мексина «Иллюстрация в детской книге» (1925). Авторы приводят хронологический обзор в двух частях, границей между которыми является революция 1917 г., и формулируют социальную задачу, стоящую перед художником: «воспитать в ребенке будущего гражданина, который мог бы почувствовать себя подготовленным к строительству культуры нового мира» [Дульский, Мексин, с. 127]. До издания в 1963 г. монографии Эллы Ганкиной «Художники детской книги» [Ганкина] это было единственное издание подобного рода. Более широкий вопрос стилистических особенностей графических школ Москвы и Ленинграда был поднят сборником «Мастера современной гравюры и графики» (1928), содержащим статьи об отдельных художниках и два обобщающих материала: о ленинградской школе графики — Алексея Федорова-Давыдова и о московской — Алексея Сидорова. А. Федоров-Давыдов утверждает «безусловно стилистические» [Мастера..., с. 194] различия между двумя школами, а также оговаривает, что обложки детских книг следует рассматривать отдельно и выделить в особую категорию [Там же, с. 195]. Об иллюстрации 1920-х гг. уже в 1960-е гг. писал Всеволод Петров в сборнике «Искусство книги» [Петров, 1962], ему же принадлежит монография о крупнейшем ленинградском мастере 1920-х гг. Владимире Лебедеве [Петров, 1972]. Книги о ленинградских художниках писал также Эраст Кузнецов [Кузнецов]. Нельзя не упомянуть многочисленные статьи Юрия Герчука, в частности, о художниках «производственной книжки» [Герчук, с. 103–112]. Своеобразную интерпретацию советской детской книги 1920-х гг. как разворачивание революционно-авангардной художественной стратегии дает Евгений Штейнер в книге «Авангард и построение нового человека» [Штейнер]. Среди наиболее свежих изданий — «Русская детская книжка-картинка 1900–1941» [Блинов], а также публикации на английском языке, самыми важными из которых в данном контексте являются пятисотстраничная монография Альберта Лемменса и Сержа Штоммелса «Русские художники и детская книга, 1890–1992» [Lemmens, Stommels] и статья Аллы Розенфельд «Фигурация против абстракции в советских иллюстрированных детских книгах, 1920–1930», анализирующая два направления в детской иллюстрации этого периода [Rosenfeld].

Расцвет детской книги в ленинградском книгоиздании 1920-х гг. — во многом заслуга Самуила Маршака, вокруг которого сформировалась целая плеяда писателей и иллюстраторов. Первым издательством, специализирующимся в области исключительно детской литературы, стала «Радуга», выросшая из задуманного Корнеем Чуковским и Самуилом Маршаком так и не опубликованного детского журнала. В конце 1922 г. вышли первые книги: «Тараканище» К. Чуковского с иллюстрациями Сергея Чехонина и «Мойдодыр» с иллюстрациями Юрия Анненкова; Чехонину же принадлежит эмблема «Радуги» с изображением библейской голубки, которая была выпущена Ноем исследовать мир после Потопа. Среди художников, сотрудничавших с «Радугой», — Борис Кустодиев, Мстислав Добужинский, Кузьма Петров-Водкин, Елизавета Кругликова, Вера Ермолаева и мн. др.: в работе издательства принимали участие около ста

графиков [Кузнецова]. Стилистически графика изданий «Радуги» основывалась на мирискуснической традиции, но уже к 1925 г. вошло в силу и второе направление — конструктивистское, прежде всего в лице Владимира Лебедева. Именно в «Радуге» сформировался знаменитый тандем писателя Маршака и художника Лебедева, из которого родились книжки «Мороженое», «Багаж», «Цирк» и др.

Своеобразие визуального языка В. Лебедева и художников его школы — схематизация и стилизация в русле авангардных поисков и конструктивистского дизайна, уплощение и упрощение фигур при сохранении их полной узнаваемости. В. Лебедев находится посередине между двумя полюсами в сфере авангардной иллюстрации. С одной стороны — Эль Лисицкий с его беспредметными, редуцированными до базовых знаков и геометрических фигур композициями (как, например, в «Для голоса» 1923 г.). С другой стороны — Вера Ермолаева, которая в 1918 г. создала первую артель по производству детских книжек «Сегодня» (в нее входили Юрий Анненков, Натан Альтман, Николай Лапшин), а в конце 1920-х гг. иллюстрировала книжки обэриутов; ее стиль сформировался под влиянием Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой и их общего увлечения уличными вывесками.

Сам В. Лебедев, как указывают многие авторы, исходил из своего опыта рекламных плакатов «Окон РОСТА», он редуцировал фигуры до «типов»: самый показательный пример — шарообразные фигуры «буржуев», перекочевавшие из его плакатов в иллюстрации к «Мороженому». В. Лебедев отказывается от перспективных построений и создает композиции из отдельных плоскостей внутри белого листа страницы. Так, например, его жираф из «Слоненка» Р. Киплинга (1926) как бы состоит из отдельных пятен, мозаично расположенных на белом листе. Этот прием нашел свое продолжение и у его последователей: в иллюстрациях к «Ситцу» М. Ильина (1926) Евгения Эвенбах изобразила ткань с помощью отдельных темных полосок на белом фоне листа, тем самым как бы впечатывая узор прямо в пространство страницы. При этом рисунки Лебедева нельзя назвать полностью абстрактными: плоскости, из которых состоят фигуры, — это не просто геометрические формы, они обладают почти осязаемой фактурой: мех шубы у барыни в «Багаже» (1926), деревянные поверхности в «Как рубанок сделал рубанок» (1927), и т. д.

Второе направление, формировавшее вкус и стиль В. В. Владимирова, — графика художников-мирискусников — укоренено в традиции стиля модерн, и основной технической характеристикой, объединяющей мастеров этого направления, является свободный линейный рисунок. А. Федоров-Давыдов утверждает, что стилистика иллюстраций «Радуги» генетически связана с творчеством Александра Бенуа: «от его “Азбуки” и “Игрушек”, а никак не от детских книжек Г. Нарбута и Д. Митрохина, поведем мы происхождение превосходной в художественном отношении современной детской книжки Ленинграда (главным образом изд. “Радуги”)» [Мастера..., с. 206]. Мирискусники, в свою очередь, испытали влияние английского иллюстратора Уолтера Крейна и русской художницы Елизаветы Бем, известной, прежде всего, силуэтными иллюстрациями детских книг и открыток.

А. Федоров-Давыдов в свое время констатировал, что «различие московской и ленинградской графики в том, что первая — целиком материальна, всегда ясно ощущает форму и материал, производит вещи, которые воспринимаются нами почти с осязанием и вкусом, вторая — абстракция от материала в сторону чистого интеллекта, свободной выдумки» [Мастера..., с. 205]. Под «материальностью» московской школы он имеет в виду, прежде всего, работу в ксилографии, характерную, например, для Фаворского, в то время как в Ленинграде «техника превратилась в стилистику», переводя «язык гравюры на язык графики» (речь о Билибине) [Там же, с. 208]. При этом интересно, что в 1910-е гг. В. В. Владимиров работал в технике офорта, и этим его работам («Маскарад», «Инквизиция», ГМИИ) присуще «насыщенное до вязкости чувство среды», которое Евгений Штейнер выделяет в качестве ключевой характеристики модерна рубежа веков [Штейнер, с. 78], а А. Федоров-Давыдов называет офорт «родом, присущим именно Ленинграду» [Там же, с. 204]. Таким образом, еще до переезда в Ленинград В. В. Владимиров много сближалось с художниками этой школы.

В издательстве «Радуга» вышли, по крайней мере, две книжки с его иллюстрациями: «Белая ворона. Грозовая стрела» (1925) и «Электрификация» Павла Литвинова (1926). В этих работах Владимиров далек от схематизации и уплощения лебедевской школы; он работает не плоскостями, а линиями. Иногда художник слегка пренебрегает пропорциями, что вкупе с прерывистым штрихом создает впечатление шаржевости и непосредственности рисунка, придает сценам динамику. Рассмотрим подробнее его иллюстрации к «Электрификации». В оформлении обложки Владимиров использует рубленый шрифт без засечек, характерный для художников производственной книги (о которой речь пойдет ниже): этим подчеркивается индустриальная тема. Далее идет титульный лист, на котором название дано рукописным текстом, свитым из электрических проводов; оно выступает границей между верхним и нижним рисунком, на котором изображены герои книги: сверху — до случившейся с героем истории (тетка бранит мальчишку, ей вторит собачонка), снизу — после (тетка гладит мальчика по голове, а собачонка стоит в позе «служить»). Черно-белые иллюстрации выполнены в манере линейного рисунка, но примечательно изображение теней, отбрасываемых героями: они даны плотными черными силуэтами и напоминают об иллюстрациях Елизаветы Бем конца XIX в. С помощью этой техники, а также изображения тетки в характерном старомодном платье в пол, В. В. Владимиров подчеркивает ее принадлежность старому режиму, при котором еще не было «электрификации всей страны». Особенно заметен этот прием в сравнении с рисунками Льва Смехова для более позднего московского издания той же книги («Молодая гвардия», 1930): у Л. Смехова тетка изображена вполне «советской» — бабкой в платке. Такой типаж характерен для всего последующего советского времени, и стилистического разрыва между старой и новой Россией, так метко прослеженного В. В. Владимировым, здесь уже нет.

Еще одним центром детской иллюстрации в Петрограде-Ленинграде середины 1920-х гг. был альманах «Воробей» (1923–1924), издаваемый газетой «Петроградская правда» и с ноября 1924 г. трансформировавшийся в журнал

«Новый Робинзон» (закрыт в июне 1925 г.). Им руководила Злата Лилина — заведующая отделом народного образования Петроградского исполкома, жена Григория Зиновьева. Фактически издание приобрело свое неповторимое лицо благодаря С. Маршаку: вместе с Борисом Житковым, Виталием Бианки, Михаилом Ильиным, Евгением Шварцем, Михаилом и Александром Слонимскими он поставил задачу «преодолеть традиции детской книги и создать для советских детей литературу <...> раскрывающую перед детьми весь необъятный мир живой реальной действительности» [Петров, 1972, с. 89]. Актриса Наталия Волотова, жена писателя Сергея Семенова, посоветовала коллегам мужа пригласить С. Маршака для руководства детским журналом и стала помогать ему в качестве официального секретаря «Воробья». Ее воспоминания свидетельствуют о процессе преобразования альманаха, о том, как «Самуил Яковлевич сразу стал поворачивать журнал к настоящей жизни». По ее же свидетельству «в журнале приняли участие прекрасные художники: Б. Кустодиев, А. Бенуа, В. Сварог, Н. Тырса, К. Рудаков, В. Конашевич, В. Лебедев, В. Владимиров, В. Ходасевич, А. Пахомов и др.» [Волотова] — имя В. Владимировой фигурирует и здесь. И действительно, В. Владимиров иллюстрировал заметки Б. Житкова, З. Лилиной, А. Слонимского, постоянную рубрику «Лаборатория “Нового Робинзона”», а также сам писал заметки, сопровождая их собственными иллюстрациями: «Как делают кинематограф» (1924, № 6), «Из чего и как делать игрушки» (1925, № 3–4). Художественным редактором альманаха был Николай Лапшин — один из выдающихся иллюстраторов в области производственной книги — жанре, который стал наиболее популярным в советском детском книгоиздании с середины 1920-х гг.

Жанр производственной книги появился в ответ на критику советскими педагогами сказки как пережитка буржуазной жизни; задачи, сформулированные С. Маршаком для «Нового Робинзона» о создании детской книги, близкой реалиям жизни, также способствовали его развитию. В этих книгах доступным детям языком описывались современные технологические феномены: самолеты, паровозы, производство тех или иных изделий, и т. д. Ю. Я. Герчук отдельно анализирует опыт московских и ленинградских художников в создании производственной книги.

В Москве первые опыты в этой области принадлежат сестрам Галине и Ольге Чичаговым, сотрудничавшим с писателем Н. Г. Смирновым. Чичаговы учились во ВХУТЕМАСе у Александра Родченко, и лаконичная плакатная стилистика, присущая конструктивистам, нашла отражение в их опытах детской книги. В книге «Откуда посуда?» (1924) иллюстрации решены плоскими обобщенными силуэтами, в «Детям о газете» (1926) они напоминают скорее производственные чертежи. Ю. Я. Герчук отмечает, что слабым местом этого подхода было изображение людей: «в жесткие схемы не всегда удавалось художникам органично ввести человеческую фигуру» [Герчук, с. 104]. Противоположность им — более поздние книжки А. Дейнеки, в которых, напротив, главным героем выступает рабочий (например, «Электромонтер» Б. Уральского, 1930), а технические детали, хоть и выполнены предельно точно, являются фоном.

В Ленинграде лицо производственной книги было более цельным. Работы Евгении Эвенбах, Михаила Цехановского и Николая Лапшина создавались под влиянием Владимира Лебедева. Среди характерных для него приемов: «расположение фигур и предметов в белом поле страницы, а не в иллюзорном перспективном пространстве, способы обобщения формы, напряженная пластика упругих силуэтов, выразительность подчеркнутой фактуры поверхностей» [Герчук, с. 108]. Самые яркие примеры успешного использования лебедевских приемов — «Семь чудес» (1926) и «Почта» (1927) С. Маршака, «Карманный товарищ» (1927) М. Ильина с иллюстрациями М. Цехановского. Хотя фигуры и упрощены, и уплощены, они остаются очень материальными, осязаемыми, благодаря фактуре и грамотному размещению в пространстве страницы. Ту же характеристику можно отнести к работам Е. Эвенбах («Фарфоровая чашечка» Е. Данько, 1925; «Ситец» и «Кожа» М. Ильина, 1926): в отличие от аскетизма сестер Чичаговых, художница играет с фактурой и сохраняет ощущение объема, стилизует фигуры людей и животных, достигает «предметности» изображенных вещей.

Стилистически отстоит от М. Цехановского и Е. Эвенбах Николай Лапшин: в своих иллюстрациях к книгам М. Ильина (например, «Как автомобиль учился ходить», 1930) он пользуется линейной иллюстрацией и создает достаточно верные по пропорциям, хоть и обобщенные, миниатюры-комментарии к тексту. Одновременно в книгу помещаются фоторепродукции, а рисунок обложки выполнен в ином ключе: фигуры людей состоят как будто из отдельных плоских деталей, они разлетаются из взорвавшейся повозки в белых клубах дыма, сопровождаемые красными линиями — штрихами, передающими движение взрывной волны. Несмотря на такой эклектизм внутри одной книги, стоит согласиться с Ю. Я. Герчуком в том, что книжка в целом сохраняет единство стиля.

Пожалуй, именно последнему примеру наиболее стилистически близки «производственные» иллюстрации В. В. Владимирова — его рисунки к «Паровозам» Бориса Житкова. Евгений Штейнер называет паровоз «лирическим героем нового типа» [Штейнер, с. 150]: паровозу было посвящено несколько десятков книг в 1920-е гг. Примечательно, что существуют две похожие книги Б. Житкова с иллюстрациями В. В. Владимирова: это «Паровозы» (1925), вышедшие в издательстве «Радуга», и «Паровоз» (1927), опубликованный Государственным издательством. «Паровозы» (1925) состоят из отдельных глав — историй, героями которых являются одушевленные паровозы; «Паровоз» (1927) — история изобретения паровоза, с примерами паровозов Стефенсона и Тревитика и особенностями их устройства. Если в первой книге текст Житкова скорее лирический, то во второй дается историческая справка об изобретении паровоза и техническая — об его устройстве (хотя заканчивается книга анекдотом о попе, ненароком угнавшем поезд). Соответствуют тексту и иллюстрации В. В. Владимирова: если в книге 1925 г. в них присутствовали человеческие фигуры, происходило некое действие, и этому соответствовала манера — линейная иллюстрация с множеством штрихов, напоминающая скорый набросок по горячим следам повествования, то в книге 1927 г. присутствуют детальные и выверенные, как настоящие чертежи (но не лишенные объема за счет штриховки), изображения паровозов

разных типов и разных лет, а также их внутреннее устройство с указанием всех деталей и их текстовыми обозначениями.

Интересно сравнить «Паровозы» В. В. Владимирова с паровозами других художников, анализу которых посвящена глава «Лирический герой нового типа в литературе победившего класса» книги Е. Штейнера, иронически деконструирующей историю детской книжной иллюстрации первого десятилетия советского государства. «Героев нового типа» можно разделить на две категории: паровозы как технические объекты и паровозы как антропоморфные существа. Последний тип появляется, по мнению Е. Штейнера, либо как пережиток дореволюционной сентиментальности и человечности, либо как показатель некоего подсознательного ужаса перед хтоническим чудовищем нового времени. Пример антропоморфного паровоза — иллюстрации Николая Ушина к книге Петра Орловца «Паровозы на дыбы» (1925): паровоз румян и усат, а помимо колес у него — длинные лапки. Е. Штейнер определяет текст книги как пример «эстрадного оживляжа социально приветствуемой темы» [Штейнер, с. 166]. Эти иллюстрации можно было бы назвать комическими, если бы не эпическая картина-разворот с заводами, демонстрацией, рядами «книг для деревни», в центре которой — постамент с живыми фигурами рабочего и пионера, а в левой части — ухмыляющийся паровоз, своими лапками как бы приглашающий стайку пионеров в новую жизнь; наличие в этой композиции у паровоза «лица» кажется совсем неуместным, оно не производит комического эффекта и снижает эффект эпический. Примечательно, что хотя в тексте Б. Житкова 1925 г. паровозы одушевлены, В. В. Владимиров в своих иллюстрациях не берется их «оживлять».

Противоположность антропоморфным — паровозы конструктивистские, предельно схематические: абсолютно плоский, состоящий из простейших фигур — прямоугольников и кругов — паровоз Г. Ечеистова в книге Веры Ильиной «Шоколад» (1923), схематичный паровоз-глыба, данный контрастами черных и белых плоскостей у сестер Чичаговых в книге Н. Смирнова «Путь на север» (1924), их же паровоз с идеально правильными пропорциями плоских вагончиков в книге «Как люди ездят» (1925). Иллюстрация, помещенная над текстом стихотворения «Поезд» в «Как люди ездят» (с. 12) удивительно схожа с иллюстрацией В. В. Владимирова в «Паровозах» 1925 г. (с. 58–59): в обоих случаях это вытянутый по горизонтали над (а в случае В. В. Владимирова — и под) текстом фрагмент железнодорожного состава, схожи даже пропорции вагонов (хотя бы и просто в силу того, что близки к реальным). Но простое добавление штриховки для обозначения фактуры вагонов и вырывающегося из трубы пара делает иллюстрации В. В. Владимирова гораздо более живыми.

В 1924 г. С. Маршак и В. Лебедев возглавили ленинградское отделение детского отдела Государственного издательства в качестве литературного и художественного редакторов. Здесь идея С. Маршака о создании литературы, открывающей «ворота в жизнь взрослых» [Маршак, с. 196] получила свое дальнейшее развитие, а перед художественной редакцией В. Лебедева встала задача трансформировать старые традиции оформления книги, которая вылилась в концепцию «конструктивно-органического соединения рисунков

и текста» [Петров, 1972, с. 90]. При этом художники, работавшие под началом В. Лебедева в Госиздате, принадлежали к разным стилистическим направлениям, его единственным условием как редактора было создание книги как единого конструктивно решенного организма.

Идею книги как единого целого в начале 1920-х гг. развивали одновременно с В. Лебедевым и другие художники и теоретики. Например, Николай Купреянов ставит Лебедева в один ряд с крупнейшим представителем московской школы Владимиром Фаворским: оба «начинают с того, что строят книгу и делают иллюстрации только как часть, подчиненную целому» [Купреянов, с. 39]. В 1922 г. была опубликована работа А. А. Сидорова «Искусство книги», которая фактически ввела в научный оборот словосочетание, выделенное в названии. А. А. Сидоров, следуя традиции Генриха Вельфлина, говорит о чередовании стилей в искусстве: «декадентский» стиль модерн он определяет как декоративный и утверждает, что «маятник должен качнуться в другую сторону к настоящей конструктивности», где «совпадают красота и польза» [Сидоров, с. 11]. Он обосновывает идею книги как единого конструктивного целого, в котором важны прежде всего элементы конструкции, от выбора бумаги, шрифта и верстки до композиционно грамотного расположения иллюстраций. Сидоров указывает на то, что форма и конструкция книги — это первостепенное требование, в то время как «внешность» или декоративное начало — естественное, но не необходимое требование.

К концу 1920-х гг. в области детской книжной иллюстрации нарастают тенденции реалистического рисунка. Это связано с ситуацией в художественной жизни в целом. «Свободное быстрое рисование теснит гравюру. Живая непосредственность на лету схваченных жизненных впечатлений противостоит угловатой схематичности кубизированных фигур» [Герчук, с. 19]. Даже Владимир Лебедев, прославившийся геометризированными композициями в первой половине 1920-х гг., возвращается к воздушному рисунку в духе «Приключений Чуч-ло».

Соответственно тенденциям времени меняется и манера Василия Владимировича: он отходит от линейного рисунка в сторону тональной иллюстрации. В книгах «Без языка» В. Короленко (1929), «Четыре ветра» (1929) и «Восстание на Св. Анне» А. Лебеденко (1930) художник выполняет иллюстрации гуашью и акварелью. Эта техника позволила вновь проявиться его таланту стилизатора: подобно тому, как в 1899–1901 гг. В. В. Владимиров выполнял акварелью сюжеты древнерусской тематики, с одинаковым умением он мог передать разнообразные иностранные мотивы — от китайских пагод и костюмов в книге «Четыре ветра» А. Лебеденко до светящихся в ночи небоскребов и разношерстной американской толпы в «Без языка» В. Короленко.

За период 1920-х гг. детская книжная иллюстрация примерила все возможные облики, которые ей предлагались художниками-модернистами: от утонченной вязи мирискусников до радикального минимализма конструктивистов, чтобы в начале 1930-х гг. выбрать традиционалистское реалистическое обличье. Художники стали вынуждены корректировать свои творческие поиски в соответствии с указаниями государства, к концу 1920-х гг. отвернувшегося

от модернистского проекта в сторону традиции. Как горько заметила Вера Ермолаева, ставшая жертвой советского режима в 1934 г.: «Художник будет замазывать цветом ту морду, которую подсунет ему жизнь, а жизнь играет с ним плохую игру и заставляет служить себе, своей политике, религии и быту» (из письма В. М. Ермолаевой М. Ф. Ларионову. Москва, 17 июля 1926 г.) [цит. по: Успенский]. Для Василия Владимиров, который в 1910-е гг. занимался, среди прочего, церковной живописью и утварью, а в 1920-е гг. стал иллюстрировать книги о детях-революционерах и электрификации, это замечание оказалось верным. Но, в отличие от более радикальных художников-конструктивистов, В. В. Владимирову не пришлось насильно ломать свою манеру, скорее, он брал на вооружение находки нового времени для того, чтобы преуспеть в искусстве оформления книги, с которого и начал свой творческий путь. Как и в 1900-е гг., для В. В. Владимиров по-прежнему было важно в иллюстрации следовать тем задачам, которые ставились перед ним художественным текстом. И, возможно, в 1920-е гг. эти задачи он решал с особенным азартом, ведь у этих его работ был самый дорогой художнику зритель: в это время росли его собственные дети.

Блинов В. Ю. Русская детская книжка-картинка 1900–1941. М., 2005. [Blinov V. Ju. Russkaja detskaja knizhka-kartinka 1900–1941. M., 2005.]

Волотова Н. Как создавался «Робинзон» // «Я думал, чувствовал, я жил». Воспоминания о Маршаке. М., 1988. С. 188–196. [Volotova N. Kak sozdavalsja «Robinzon» // «Ja dumat, chuvstvoval, ja zhil». Vospominanija o Marshake. M., 1988. S. 188–196.]

Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. М., 1963. [Gankina Je. Z. Russkie hudozhniki detskoj knigi. M., 1963.]

Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. М., 1989. [Gerchuk Ju. Ja. Hudozhestvennye miry knigi. M., 1989.]

Дульский П., Мексин Я. Иллюстрация в детской книге. Казань, 1925. [Dul'skij P., Meksin Ja. Illjustracija v detskoj knige. Kazan', 1925.]

Кузнецова Г. У истоков детской советской книги // Детская литература. 1976. № 7. С. 70–73. [Kuznecova G. U istokov detskoj sovetskoj knigi // Detskaja literatura. 1976. № 7. S. 70–73.]

Кузнецов Э. Искусство оформления книги. Работы ленинградских художников 1917–1964. Л., 1966. [Kuznecov Je. Iskusstvo oformlenija knigi. Raboty leningradskih hudozhnikov 1917–1964. L., 1966.]

Купреjanов Н. Н. Советская графика за десять лет // Журналист. 1928. № 2. Цит. по: Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. М., 1989. С. 18. [Kuprejanov N. N. Sovetskaja grafika za desjat' let // Zhurnalist. 1928. № 2. Cit. po: Gerchuk Ju. Ja. Hudozhestvennye miry knigi. M., 1989. S. 18.]

Маршак С. Я. Литература детям // Литературный современник. 1933. № 12. Цит. по: Петров В. Н. Владимир Васильевич Лебедев. Л., 1972. С. 89. [Marshak S. Ja. Literatura detjam // Literaturnyj sovremennik. 1933. № 12. Cit. po: Petrov V. N. Vladimir Vasil'evich Lebedev. L., 1972. S. 89.]

Мастера современной гравюры и графики : сб. материалов / под ред. Вяч. Полонского. М. ; Л., 1928. [Mastera sovremennoj gravjury i grafiki : sb. materialov / pod red. Vjach. Polonskogo. M. ; L., 1928.]

Петров В. Из истории детской иллюстрированной книги 1920-х годов // Искусство книги. Вып. 3. 1958–1960. М., 1962. С. 349–364. [Petrov V. Iz istorii detskoj illjustrirovannoj knigi 1920-h godov // Iskusstvo knigi. Vyp. 3. 1958–1960. M., 1962. S. 349–364.]

Петров В. Н. Владимир Васильевич Лебедев. Л., 1972. [Petrov V. N. Vladimir Vasil'evich Lebedev. L., 1972.]

Сидоров А. А. Искусство книги. М., 1922. [Sidorov A. A. Iskustvo knigi. M., 1922.]

Успенский А. Вера Ермолаева и Николай Суетин: параллели и перпендикуляры [Электронный ресурс]. URL: <http://uspensky.narod.ru/ermolaeva-suetin.html> (дата обращения: 30.04.2015). [Uspenskij A. Vera Ermolaeva i Nikolaj Suetin: paralleli i perpendikulyary [Electronic resource]. URL: <http://uspensky.narod.ru/ermolaeva-suetin.html> (accessed: 30.04.2015)]

Штейнер Е. С. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920 гг. / оформ. Е. Поликашина. М., 2002. [Shtejner E. S. Avangard i postroenie novogo cheloveka. Iskustvo sovetской detskoj knigi 1920 gg. / oform. E. Polikashina. M., 2002.]

Lemmens A., Stommels S. Russian Artists and the Children's Book, 1890–1992. Nijmegen, 2009.

Rosenfeld A. Figuration versus abstraction in Soviet illustrated children's books, 1920–1930 // Defining Russian graphic arts: from Diaghilev to Stalin, 1898–1934 / ed. by A. Rosenfeld. New Brunswick, N. J., 1999. P. 166–197.

Статья поступила в редакцию 06.10.2015 г.

УДК 430(470.5) + 73.023.1

Е. П. Алексеев

«ГИПСОВЫЕ ЧАСОВЫЕ». СКУЛЬПТУРА УРАЛА 1930-х гг.: ПОИСК ПСИХОЛОГИЗМА

В статье рассматриваются скульптурные объекты: монументально-декоративные, парковые, а также «временные сооружения» агитационного характера, появившиеся на Урале в 1930-х гг. и объединенные мотивом «вооруженной охраны». Автор, отталкиваясь от призыва И. Д. Шадра сделать советскую скульптуру «образцом глубокого психологизма», анализирует, насколько удалось решить подобную задачу на практике. Крупные мастера эпохи добивались психологизма, выходя за установленные соцреалистические рамки, тем самым подчеркивая их отрицательную роль в развитии искусства. Но порой и художники-самоучки, не имевшие надлежащего профессионального уровня и искренне желавшие следовать нормам социалистического реализма, невольно демонстрировали в своих творениях своеобразный психологизм.

К л ю ч е в ы е с л о в а: советская скульптура 1930-х гг.; искусство Урала XX в.; соцреализм; психологизм в искусстве; И. Д. Шадр; И. А. Камбаров.

«Наша эпоха — эпоха небывалых разворотов, эпоха прогрессивной техники и, прежде всего, человеческого геройства. Поэтому наша скульптура должна явиться образцом глубокого психологизма...» — писал Иван Шадр в начале 1930-х гг., призывая скульпторов создать памятник строящемуся социализму [Воронова, с. 122]. На Урале, как и по всей стране, устанавливаются памятники советским вождям (В. Ленину, И. Сталину, М. Калинин). Скромные по размерам и часто плохого качества (из гипса и цемента), они еще не определяют смысловые акценты городского пространства и не создают систему культурных ориентиров. Возможно, это происходит и потому, что официальные предписания стремились ограничить процесс творческого осмысления фигур конкретных, а тем более здравствующих политических деятелей, и, в основном, все ограничивалось